

THE PLEASURE IS OURS.

DAS PERSÖNLICHE IST WIEDER POLITISCH

Am letzten Juli-Wochenende verharrten selbst nach Mitternacht die Temperaturen in der Altstadt von Bukarest noch bei über vierzig Grad. Als ich kurz noch einmal vor die Tür ging, um mir bei einem kurzen Spaziergang vor meinem morgigen Treffen mit Dumitru Gorzo einige Eindrücke zu verschaffen, wusste ich nicht, dass Gorzo in den Parallelstraßen gerade Fragmente poetischer Texte seines Bruders in einem Lehmgemisch an Fassaden verputzte – wohl wissend, wie er tagsdrauf sagte, dass die auf Street-Art angesetzte Polizei zumeist nach Jugendlichen Sprayern Ausschau hält. Am nächsten Morgen war ich mit Gorzo schon mitten im Gespräch über sein Projekt für die diesjährige Istanbul-Biennale, immer wieder unterbrochen von Gedichtseinsprengeln seiner über die Stadt verteilten Textstempel. Und so zogen wir entlang der Universität durch das ehemals jüdische Viertel bis hin zum schattigen Fin-de-Siècle-Innenhof eines versteckten Künstler- und Theaterzentrums im Bukarester Zentrum. So wenig einfach die poetische und kontroverse Dimension seiner kleinen Eingriffe ins Stadtbild für Passanten oder Polizisten in der Tat zu greifen ist, bewegt sich auch Gorzos eigentliches Werk als vielschichtige Spurensuche zwischen subversivem politischen Aktivismus und sublimer ästhetischer Aufmerksamkeit.

Cousin Tarzan zeigt einen Mann mittleren Alters in Arbeitskleidung, der, sich gerade zum Betrachter drehend, seine von der Arbeit schweren Hände ausschüttelt. Mit einem zaghaften Lächeln sieht er dem Gegenüber direkt in die Augen und zugleich in die Ferne, angestrengt, aber nicht unzufrieden. Erst auf den zweiten Blick offenbart sich dem Betrachter jedoch, dass es nicht bloß Charakterzüge sind, denen Gorzo erlaubt, seine in Öl Portraitierten auszuzeichnen: Es ist ihre Wesensbefindlichkeit, die er in einem scheinbar zufällig eingefangenen Moment aufs Schärfste zur Geltung kommen lässt. *Icarus* lässt zwei ihrer Umgebung enthobene alte Frauen im Gespräch mit nachdrücklicher Gestik Überzeugungsarbeit leisten. Der Regenschirm, die Tüte für Besorgungen werden Stellvertreter der Tatsache, dass um sie herum Wind, Wetter und Weltbewegendes zu warten haben – der allzu intim genäherte Betrachter wird nicht beachtet: Hier werden entweder höchst spannende oder sehr gravierende Details ausgetauscht. Für Gorzos Gesamtwerk typisch, oszillieren auch seine Arbeiten aus diesem jüngsten Portraitzyklus zwischen poetisch-ruhigem Aperçu und unerwarteter Direktheit. Sie sind auf Holz ausgeführt, das er zunächst in kraftvollen, skizzenhaften Zügen beschnitzt hat. Damit geben sie sich nur scheinbar als aufmerksame Dokumentation ländlichen Lebens der ästhetischen Erfahrung hin. Sie werden buchstäblich in ihrem Untergrund gegengezeichnet durch inszeniert karikaturhafte, übersteigerte oder provokante Schnitzereien; cutting-edge ist hier Teil des Programms. *Cousin Tarzan* läuft durch eine Leere, die von Mann und Frau mit überdeutlichen Genitalbereichen beherrscht wird; sie kehren einander den Rücken zu. Die zwei Alten in *Icarus* beherrschen in ihrem Gespräch einen Raum, durch den mit stummem Schrei eine golemhafte Gestalt stürzt. Es ist stets die generalstabsmässig ironische Brechung des Gezeigten in mehrdeutiger Anlage, die Gorzos Arbeiten ihre eigene Dramatik, aber auch eigene Komik verleihen: Ob Tratsch oder Lebensbeichte – beides impliziert zeitlose Konsequenzen.

In Berlin, wo wir uns zum ersten Mal persönlich trafen, sprachen wir über Lücken in Stadtbildern und den Eintritt in persönliche Diskurse, den gesellschaftliche Leerräume uns aufzwingen, wenn der reflektierte Geist seine Stellungnahme einfordert. In Bukarest, wo Gorzo seinen Abschluss an der Hochschule für bildende Künste machte, herrscht zwanzig Jahre nach dem Ende der kommunistischen Diktatur unter Ceausescu, gestürzt in der in die Geschichte eingegangenen „Tele-

Revolution“ 1989, die schnell wachsenden Wirtschaftskraft. Das intellektuelle Leben ist öffentlich präsent und lässt in Baulücken und restituierten Altbauten kreative Refugien entstehen. Doch nachdem es beinahe über ein Jahrzehnt hinweg dauerte, bis im entbehrensreichen Wechsel in den Kapitalismus die ersten Schritte zur allgemein spürbaren Erstarkung geschafft waren, berichtet Gorzo, seien allzu kritische Geister nicht gefordert. In erster Linie sind hier Geschäfte zu machen, die Kunst nimmt abseits intellektuellen Austauschs primär dann Bedeutung an, wenn sie zum Statussymbol taugt. Da die Verteilung staatlicher und europäischer Fördergelder nach Darstellung vieler Rumänen im Kunstbetrieb nicht immer durchsichtig verläuft, bleiben Eigenregie und Initiative in der wachsenden Kunstszene trotz erster privater Förderer weiterhin bestimmend. Öffentliche Strukturen hinterfragende Stimmen haben es unter den bestehenden Verhältnissen nicht immer leicht. Etwa wenn der Plan kritisiert wird, auf der Brachfläche vor Ceausescus monströser Palastutopie, für die nach vorsichtigen Schätzungen bis zu einem Fünftel der Stadtfläche abgerissen wurde, die größte orthodoxe Kathedrale Rumäniens zu errichten – aus öffentlichen Geldern, die für die Verbesserung der sozialen Infrastruktur dringend benötigt würden; als Gorzo aus Protest hiergegen ein Modell des Entwurfs in Schweinefett fertigte, bei dessen Präsentation passenderweise auch einige Straßenhunde auftauchten, löste er einen nachhaltigen Skandal aus. Unabhängig von der etwaigen Notwendigkeit eines identifikatorischen Kirchenbaus fragt es sich, ob am Bau jene mitverdienen würden, die in ihren Ämtern Großaufträge an die Bauindustrie vergeben. Als wohlgesetzte Pointe dieser Nebenhandlung mutet an, dass das für Kunst und Kultur zuständige Ministerium in Personalunion auch Religionsministerium ist.

Ungeachtet seines persönlichen Einsatzes ist Dumitru Gorzo kein agitativer Künstler. Tatsächlich erschließt sich die kritische Note seiner Arbeiten oftmals erst dort, wo sich eine ironische Anlage aus der ästhetischen Wirkung heraus eigenständig assoziativ ausbreitet: Die Frage, ob die Welt nun eher zum Lachen oder Weinen ist, wird hier nicht beantwortet – dafür die Gewissheit erneuert, dass in beiden Fällen der Einzelne seine Konsequenzen daraus ziehen sollte. 2006 war Gorzo, als einer der bekanntesten rumänischen Künstler, Gegenstand einer großen Retrospektive im Rumänischen Nationalmuseum für Gegenwartskunst, MNAC, das zusammen mit dem Parlament und dem Senat zumindest in einem Teil des größtenteils immer noch leer stehenden Ceaucescu-Palastes eine würdevoll und sinnvolle Nutzung der riesigen Räume sicherstellt. Seit 1999 sind seine Arbeiten in Europa in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt worden. Mittlerweile lebt und arbeitet der 1975 in Ieud, im nordrumänischen Kreis Maramures, geborene in New York. Seine dortige Galerie, SLAG, hat sich in kurzer Zeit erfolgreich einen Namen als Vertreter jener jüngeren Generation osteuropäischer Künstler gemacht, die nicht mehr vorrangig von der in der Kunstwelt teilweise geforderten Ausschließlichkeit einer Opposition zu politischem Regime geprägt ist. Gorzos Arbeiten schlagen denn auch dort eine Brücke von seiner rumänischen Heimat zum ortsungebundenen institutionellen Ausstellungskontext, wo er ästhetische Wahrnehmungsebenen aufbricht. Im Werkzyklus der Holzreliefs nimmt er im Verweis auf die Lebensumwelt des eigentlich Gezeigten zweierlei Maß an der Wirklichkeit. Der Bildträger Holz substituiert die Leinwand und wird zum Medium zwischen Darstellung, Betrachter und transnationaler Einbettung in Zivilisationsprozesse.

In seinen Arbeiten treibt Gorzo das visuelle Spiel um ästhetische Erfahrung und künstlerische Erforschung auf die Spitze, indem er es auf die Dimension der Frage nach individueller persönlicher und politischer Positionierung ausdehnt. Im Aufgreifen in Rumänien mitunter hoch kontroverser Themen verweigert er einen euphemistischen Blick auf seine Darstellungen. Sie stellen nichts in Frage, das außerhalb des Bildes oder des Rezipienten liegt, im Gegenteil: Hier zeigt sich, dass ein abgeklärtes Selbstverständnis in der Wahrnehmung unserer unmittelbaren europäischen

Nachbarschaft in nur scheinbar im hiesigen Diskurs überkommenen Kontexten von Sozialisation, kritischer Vernunft oder Sexualität nichts weiter ist als ein durch den postkolonialen Schleier getrübtter Blick in den Spiegel. Gorzo belässt es jedoch nicht dabei, seine Sujets und den Betrachter zu hinterfragen – im symptomatisch ironischen Charakter des Umgangs mit seinem Gegenüber auf und vor der Bildfläche nimmt er sich selbst vom Spiel nicht aus. Seine jüngste Ausstellung bei SLAG, NY, stellte zwei weitere Werkzyklen vor. Nicht als in sich geschlossene Zyklen zu verstehen, zeigen sie verschiedene Positionen, die er konsequent experimentell weiterentwickelt und dabei wertungsfrei nebeneinander gelten lässt. Seine simpel anmutenden Zeichnungen der von ihm so benannten „Dämonen“ begleiten ihn täglich. Sie stellen ein intimes Tagebuch kontemplativer Momente dar, in denen er seinen inneren Umtrieben nachgeht. Wo diese auf den Betrachter mitunter bloß scherzhaft wirken, wird deutlich, welches Vertrauen er aufbringt und voraussetzt, persönliche Bezüge in einen Ausstellungskontext zu überführen und sich dem Betrachter auszuliefern – etwa, wenn eine handschmeichlerisch dreinblickende phallische Gestalt den selbstironischen Titel „I am so handsome“ trägt. Gerade dort offenbart sich sein konzeptueller Ernst, wo er seine Werke einer bedingungslosen Forderung nach übergeordnetem diskursivem Verlangen widmet. Im Schlusswort des Katalogs seiner großen Werkschau 2006 sagt er von sich, er sei nicht post-feministisch, eher post-illuministisch. Seine Arbeiten bezeugen dies nachhaltig: Der Slogan der Frauenbewegung der 1970er Jahre mit ihrer Forderung nach einer Politik der ersten Person, „Das persönliche ist politisch!“, geht hier Hand in Hand mit der Überwindung der Frage nach der Disparität von intuitiver und diskursiver Erkenntnis.

Gorzos Kunst postuliert keine politische Agenda – wenn überhaupt, dann die unumstößliche Forderung nach reflektiertem Geist. Gleichzeitig stellt sie bei allem Spaß und Ernst einen intimen persönlichen Bezug zwischen sozialem Kontext des Künstlers und dem des Betrachters her. Einen Weg kultureller oder nationaler Grenzziehungen gibt es für Gorzo nicht, für ihn steht der Prozess der individuellen Auslotung an oberster Stelle, wenn er sagt: „What we consider being an image or art is a consensus“. Dies wird ihm dort zur Herausforderung, wo es auf kulturelle Bildung ankommt. Von den in seinem Heimatdorf entstandenen Portraits schildert er, manche der Portraitierten hätten das Portrait an sich nicht verstanden, weil sie es als Bild nicht kannten. Seine Betrachter fordert er wiederum dort heraus, wo er im Werk experimentell vorgeht und konsensuale Festlegungen verweigert. Bei einem Gespräch in seinem Bushwicker Atelier sprachen wir über seine Herangehensweise an das herausfordernde Spiel mit Bildträgern – für Gorzo Ausdruck des Wunsches, Skulptur mit Malerei zu verführen. Die drei Anzuggestalten seiner Begleitinstallation *Dual Absence* stecken denn auch konsequent ihre Köpfe in eine leinenbespannte Wand. Sein zweiter jüngster Werkkomplex geht in einem Gemisch von Öl und Lehm auf der Leinwand der Errichtung des Denkmals in Târgu Jiu nach, 1937/38 für die im ersten Weltkrieg beim Abwenden einer deutschen Offensive Gestorbenen von Constantin Brâncuși mit seiner berühmten „Endlosen Säule“ ausgeführt. Erst der Einsatz der örtlichen politischen Frauenliga hatte dem im selbstgewählten französischen Exil lebenden Brâncuși den Auftrag sichern können. In Gorzos Grundlegung wird der Materialbezug zum landwirtschaftlichen Boden buchstäblich zur eigentlichen Bildlandschaft, wenn die Frage nach persönlicher geopolitischer Verortung aufkommt. Im Auge des Betrachters fungiert die Bildoberfläche als eine poetisch-haptische Annäherung an den dargestellten Gegenstand – der Weg zur Errichtung einer Skulptur, einer steten prozessualen Selbstvervollkommnung. „Sculpture is closer to painting than tragedy to comedy“, bezieht Gorzo sich augenzwinkernd auf Platons Gastmahl und gibt damit spitzbübisch den Blick frei auf die versteckte Ironie der Geschichte: Den kommunistischen Parteilern, die Brancusis endlose Säule in den 50er Jahren niederreißen wollten, gelang dies nicht. Der Motor des Bulldozers war nicht stark genug.